



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

Orientador: Prof. João Lanari Bo

AS POPULAÇÕES MARGINALIZADAS NOS FILMES DE SÉRGIO RICARDO

Gustavo Menezes de Andrade

Brasília - DF

Junho/2017

RESUMO

Este trabalho analisa cinco filmes dirigidos por Sérgio Ricardo para compreender a forma como as populações marginalizadas são retratadas em sua obra. São eles *Menino da calça branca*, de 1961, *Esse mundo é meu*, de 1964, *Juliana do amor perdido*, de 1970, *A noite do espantalho*, de 1974, e *Pé sem chão*, de 2014. Sendo o artista contemporâneo e colaborador do movimento Cinema Novo, buscou-se contextualizar sua atuação em contraste com o que queria aquela geração de cineastas. As análises envolveram, de forma comparativa, aspectos como posicionamento de câmera, construção de personagem e trilha sonora, para determinar a construção do discurso fílmico em cada obra.

Palavras-chave: Sérgio Ricardo, cinema brasileiro, Cinema Novo, análise cinematográfica, representação de populações marginalizadas.

ABSTRACT

This paper analyses five films directed by Sérgio Ricardo, in order to try and understand how they portray marginalized population groups in Brazil. The films are *Menino da calça branca* (1961), *Esse mundo é meu* (1964), *Juliana do amor perdido* (1970), *A noite do espantalho* (1974) and *Pé sem chão* (2014). Since Ricardo was a contemporary and a collaborator of the Cinema Novo movement, an effort was made to contextualize his choices in comparison with what those filmmakers were aiming at. The analyses dealt, comparatively, with aspects of filmmaking such as camera positioning, characterization, and soundtrack usage, to ascertain the filmic discourse of each piece.

Keywords: Sérgio Ricardo, Brazilian cinema, Cinema Novo, film analysis, representation of marginalized population groups.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus pais, Guilherme e Josete, que sempre levaram a sério a formação cultural dos filhos. A meu irmão, Guilherme, cujos estímulos à reflexão foram sempre proveitosos, como só ele sabe fazer. A Bruno, que ouviu minhas esperanças, alegrias, queixas e lamúrias durante todo o meu percurso na UnB. A Nina, pelo apoio incondicional e por ver potencial onde eu não via.

Ao professor João Lanari Bo, que me acolheu como orientador e me estimulou no desenvolvimento do projeto. Ao professor Marcos de Souza Mendes, em cuja matéria este projeto nasceu, e que sempre estimulou e contribuiu com minha curiosidade pelo cinema brasileiro. À professora Dácia Ibiapina, sempre animada com meus projetos. Ao professor Pablo Gonçalo, pela disposição em ajudar e por aceitar ser suplente. A Seu Izaías, com quem bati os melhores papos da minha trajetória acadêmica.

A Sérgio Ricardo, pelo conjunto da obra, por sua inspiração e disponibilidade. A Jean-Claude Bernardet, pelos escritos reveladores e pela disponibilidade. A Mário Pacheco, que me abriu as portas de seu acervo imenso de reportagens e recortes de jornal, e a Ana Luíza Meneses, que iniciou o contato.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: take retirado do filme <i>Menino da calça branca</i>	18
Imagem 2: take retirado do filme <i>Esse mundo é meu</i>	24
Imagem 3: take retirado do filme <i>Esse mundo é meu</i>	24
Imagem 4: take retirado do filme <i>Juliana do amor perdido</i>	30
Imagem 5: take retirado do filme <i>A noite do espantalho</i>	34
Imagem 6: take retirado do filme <i>Pé sem chão</i>	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
PARTE I - REFERENCIAL TEÓRICO.....	8
PARTE II - CONTEXTO.....	10
1. RIO, 40 GRAUS, ORIGENS DE UM CINEMA SOCIAL.....	10
2. NO CORAÇÃO DA TEMPESTADE.....	12
PARTE III - SINOPSE E ANÁLISE DOS FILMES.....	17
1. MENINO DA CALÇA BRANCA.....	17
1.1 SINOPSE.....	17
1.2 ANÁLISE.....	17
2. ESSE MUNDO É MEU.....	21
2.1 SINOPSE.....	21
2.2 ANÁLISE.....	21
3. JULIANA DO AMOR PERDIDO.....	27
3.1 SINOPSE.....	27
3.2 ANÁLISE.....	28
4. A NOITE DO ESPANTALHO.....	31
4.1 SINOPSE.....	31
4.2 ANÁLISE.....	32
5. PÉ SEM CHÃO.....	37
5.1 SINOPSE.....	37
5.2 ANÁLISE.....	37
CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	43
DISCOGRAFIA CONSULTADA.....	44
RÁDIO.....	44

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar as formas pelas quais os povos marginalizados do Brasil são incorporados e retratados nos filmes de Sérgio Ricardo. Para isso, serão revisados seus cinco filmes, a saber: *Menino da calça branca* (1961), *Esse mundo é meu* (1964), *Juliana do amor perdido* (1970), *A noite do espantalho* (1974) e *Pé sem chão* (2014).

O multiartista esteve inserido em dois dos fenômenos artísticos brasileiros mais expressivos da segunda metade do século XX: o Cinema Novo e a Bossa Nova. Vivendo a contradição de ser membro da classe média enquanto buscava retratar as populações marginalizadas, como todo o grupo, Sérgio Ricardo se cobrou fazer uma representação honesta.

É certo que a problemática da representação no cinema brasileiro não é nova. Historicamente, os cineastas pertencem a classes mais favorecidas economicamente e, pelo menos desde os anos 1950, as relações de classe nos filmes foram expostas e discutidas pela crítica especializada e pelos cinéfilos, sobretudo aqueles mais à esquerda.

Chegada a hora de ocuparem a cadeira de diretor, como esses cineastas se portariam? Como, especificamente, Sérgio Ricardo se portou? Eis a questão norteadora deste trabalho.

O tema está longe de ser esgotado. Ainda hoje, ele continua a ser discutido e reformulado, pois os excluídos nunca deixaram de ocupar as nossas telas. Na verdade, ele é ainda mais relevante, já que o grupo dos excluídos agora abarca as minorias étnicas, religiosas, de orientação sexual e de gênero - algumas das quais eram ignoradas até poucas décadas atrás.

Assim, espera-se contribuir para a discussão do tema, bem como da própria obra cinematográfica de Sérgio Ricardo.

PARTE I - REFERENCIAL TEÓRICO

A análise dos filmes de Sérgio Ricardo neste trabalho se baseia sobretudo em duas fontes: primeiro, os conceitos definidos por Ella Shohat e Robert Stam no livro *Crítica da imagem eurocêntrica*. Nele, analisam-se, sob uma perspectiva multiculturalista, as questões de poder e representatividade no cinema, numa abordagem voltada para as relações entre os cinemas do primeiro e terceiro mundos.

Tomando-se o primeiro mundo como equivalente de metrópole e o terceiro mundo como colônia, adaptaram-se os conceitos para a realidade brasileira, onde a metrópole é representada pelos cineastas das classes favorecidas economicamente que se deram a tarefa de retratar a colônia, “o povo”, isto é, as classes baixas do país.

Assim, definem eles: "Como uma forma imediata de representação, a escolha do elenco no cinema e no teatro constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos." (SHOHAT; STAM, 2006, p. 277)

E ainda, sobre as relações de poder em questões linguísticas:

"As pessoas não adotam a língua apenas como um código mestre, mas participam dela como sujeitos constituídos socialmente, cujas trocas linguísticas são baseadas em relações de poder. No caso do colonialismo, a reciprocidade linguística está simplesmente fora de questão." (idem, p. 283)

É bom esclarecer que não se pretende, aqui, criar um manual de verossimilhança no cinema, nem uma escala para determinar a “verdade” de um filme. Shohat e Stam alertam para as contradições dessa pretensão:

“Muitos dos estudos sobre a representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação têm sido ‘corretivos’, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, ‘cometeram algum erro’ histórico, biográfico ou de outro tipo. Se essas análises sobre os ‘estereótipos e as distorções’ propõem questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimilhança. Uma obsessão com o ‘realismo’ emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar ‘erros’ e ‘distorções’, como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas.” (idem, p. 261)

Com base no trabalho do teórico russo Mikhail Bakhtin, os autores estabelecem que o real não é apreendido pela consciência humana nem pela prática artística de

maneira direta, mas sim pelos canais “do mundo ideológico que nos rodeia”. Ou seja, o discurso de uma obra de arte não reflete a realidade, mas sim uma versão mediada de um pensamento sócio-ideológico. E concluem (grifos meus):

“A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. (...) Não basta dizer que a arte implica em construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, *uma delegação de vozes*.” (idem, p. 265)

Também se recorre ao trabalho do crítico Jean-Claude Bernardet, para contextualizar as tendências e as fases do Cinema Novo. Cabe notar que, mesmo simpático ao movimento, Bernardet não deixou de criticar o que via naqueles filmes como fruto de perspectivas enviesadas, seja por preconceito, ideologia ou falta de informação. Assim, de modo complementar à obra de Shohat e Stam, os livros de Bernardet analisam não só os aspectos sociológicos, mas sobretudo cinematográficos, dos filmes.

Foi também Bernardet quem colocou a nu as questões adjacentes às definições de “povo” que essa geração de cineastas procurou construir:

“É nítida a tendência a procurar expressões referentes a algo de difícil definição e que uniria o conjunto da sociedade brasileira, que seria um denominador comum, marca de uma originalidade que diferenciaria esta sociedade das outras. (...) Ao negar diferenciações de tipo regional e outras, ao não levar em consideração as contradições sociais, ao buscar um elemento que homogeneíze a sociedade, ao buscar essa essência que seria comum ao conjunto do corpo social e em relação à qual teriam papel secundário eventuais diferenciações e contradições, revela-se indubitavelmente uma busca de hegemonia ideológica. (BERNARDET, 2009, pp. 87-88)

Tendo o trabalho dessas fontes à mão, buscou-se determinar de que forma escolhas como posicionamento de câmera, enquadramento, desenho de som e uso de trilha sonora, bem como as simbologias contidas no roteiro influenciam na construção do discurso fílmico.

PARTE II - CONTEXTO

A década de 50 viu uma onda de modernização atravessar o Brasil. Em 1953, Getúlio Vargas criava a Petrobras. Dois anos mais tarde, Juscelino Kubitschek se elegia presidente. Com ele, as primeiras fábricas de automóveis se instalavam por aqui, em consonância com as rodovias que surgiam para ligar a nação. E, é claro, preparava-se a construção de Brasília, capital moderna em arquitetura, urbanismo e proposta de integração das classes sociais.

Foi também nesse período que germinou no Brasil uma verdadeira revolução artística e cultural. Com poucos anos de distância, dois marcos absolutos mudariam a forma de se encarar cinema e música no país, e consequentemente a forma como o mundo nos enxergava. O primeiro deles foi *Rio, 40 Graus* (1954), filme de Nelson Pereira dos Santos. O segundo, a canção *Chega de Saudade* (1959), com a interpretação seminal de João Gilberto.

1. *RIO, 40 GRAUS*: ORIGENS DE UM CINEMA SOCIAL

Para compreender o impacto de *Rio, 40 Graus* quando de seu lançamento, é necessário traçar um panorama da indústria cinematográfica brasileira, então encabeçada pelas empresas Atlântida e Vera Cruz.

Fundada em 1941, a Atlântida viria a ser conhecida principalmente como produtora de chanchadas¹, que atraíam grande público aos cinemas, apesar de mal-vistas pelos intelectuais e críticos de cinema: “Essa saudável cumplicidade do cinema brasileiro com seu público doméstico se estabeleceu e consolidou à revelia da mídia impressa, onde as chanchadas eram tratadas aos pontapés.” (AUGUSTO, 1989, p. 16)

Já a Vera Cruz tinha objetivos vistos como mais nobres:

“A fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, na capital paulista, vem justamente ao encontro desse anseio de se criar no Brasil um cinema produzido nos moldes ‘desenvolvidos’ - leia-se hollywoodianos. (...) A Vera Cruz monta estúdios bem aparelhados, contrata os melhores técnicos

¹ Comédias musicais populares, em definição abrangente. Salém (1987) as define como “filmes de orçamento baixíssimo, produção rápida, com muita improvisação, cenografia pobre, humor fácil, utilizando grandes nomes do rádio, o meio de comunicação mais popular da época.”

disponíveis, bons atores, em síntese, todas as condições para que se produza um cinema ‘competente’.” (SALÉM, 1987, p. 50)

Nenhuma das duas tentativas industriais vingaria. *O Cangaceiro*, maior sucesso da Vera Cruz, seria também sua ruína em 1954. A Atlântida ainda suportaria alguns anos, entregando os pontos em 1964, não por acaso ano determinante para o sucesso do Cinema Novo.

A dificuldade de distribuição, o alto custo de produção dos filmes e a competição desigual com o cinema estrangeiro - sobretudo hollywoodiano - ajudam a explicar o fim das empreitadas.

Mesmo assim, essas duas empresas lançaram as bases sobre as quais o Cinema Novo daria seus primeiros passos. Foi nelas que vários técnicos e artistas brasileiros que mais tarde viriam a colaborar com o movimento aprenderam e aperfeiçoaram seus ofícios.

Rio, 40 Graus representou a inauguração oficial da influência do neorrealismo italiano no cinema nacional². Seu lançamento abalou as estruturas do que se apresentava como proposta de cinema por aqui.

Era um cinema declaradamente preocupado com as questões nacionais urgentes - a desigualdade social, a fome - e empenhado em colocar o brasileiro *real* nas telas.

Isso não quer dizer que o cinema brasileiro não houvesse se voltado a essas questões muito tempo antes - *Fragmentos da Vida*, de 1929, tratava da mendicância; e várias produções da Atlântida, como *Também Somos Irmãos*, *Carnaval Atlântida* e *Amei um Bicheiro*, colocavam questões importantes sobre a relação entre as classes sociais e lidavam com assuntos polêmicos como criminalidade e preconceitos de classe e raça.

A diferença na forma como *Rio, 40 Graus* incorporou esses temas está na rejeição do exotismo e da carnavalização, bem como no reconhecimento da própria precariedade, em lugar de se pautar pelo padrão de qualidade hollywoodiano. Joaquim Pedro de Andrade destaca que “ele abriu nossas cabeças para um caminho muito rico,

² isto é, um cinema feito ‘nas ruas, com atores do povo, temática popular, social; linguagem simples, comunicativa, realismo, poesia e esperança de melhores dias numa sociedade injusta’, define Alex Viany (apud ROCHA, 2003)

fértil, que coincidia com o que todos nós pensávamos. Captava a realidade tal como ela era, sem procurar retocar as cores.” (apud SALÉM, 1987, p. 123)

E Walter Lima Jr. acrescenta, mais detalhadamente:

“[Rio, 40 Graus representou] a consciência da atividade cinematográfica no Brasil. Fazer cinema além da crise e apesar da crise. (...) Ele parte da precariedade de condições mas supera o precário. E esse é o trabalho que foi desenvolvido pelo Cinema Novo mais adiante.” (id., ibid.)

E ainda Glauber Rocha:

“*Rio, 40 graus* era um filme popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo; sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária de não-reformista. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole; o autor estava definido na *mise-en-scène*.” (ROCHA, 2003, p. 105)

Tanto Nelson como Alex Viany, que dirigiu *Agulha no Palheiro* - outro marco da influência neorrealista no Brasil -, atuaram como assistentes de direção no cinema vigente dos anos 50, e daí partiram para suas respectivas estreias na direção.

Com a deflagração do Cinema Novo, essa questão adquiriu novos contornos, mais complexos. Segundo o movimento, via de regra, as classes marginalizadas eram retratadas insatisfatoriamente pelo cinema vigente até então. Fosse nas chanchadas, nos policiais ou nos melodramas, em fitas da Atlântida, da Vera Cruz ou de outras produtoras, o pobre, o negro e o nordestino eram sempre reduzidos a subalternos, alívios cômicos, caricaturas folclóricas.

2. NO CORAÇÃO DA TEMPESTADE

“As minhas origens não são propriamente... Não são raízes estanques de uma determinada região. Eu absorvi toda a cultura brasileira através do... Eu fui locutor de rádio, tinha programas de rádio que eu fazia ouvindo todo tipo de música brasileira. E consegui fazer assim um leque de possibilidades muito grande.” (Sérgio Ricardo em entrevista ao programa Claquete da Rádio Nacional, 2014)

João Lutfi nasceu em Marília, SP, em 18 de junho de 1932. Desde cedo a arte fez

parte de sua vida. Em criança, tomava aulas de piano em conservatório e frequentava semanalmente o programa de auditório da rádio local. Assim, foi desenvolvendo um gosto que lhe acompanharia a vida toda.

Com 17 anos, saiu de casa para trabalhar na rádio de um tio seu na cidade de São Vicente, SP. Fazia de tudo: locução, programação musical, controle de efeitos sonoros, interação com os ouvintes e o que mais fosse preciso. Imerso nesse caldeirão musical que era o rádio brasileiro em sua melhor época, o rapaz aumentou seu já variado repertório musical.

Um ano depois, em 1951, foi para o Rio, onde deu início a sua carreira musical como substituto de Antônio Carlos Jobim - que, já com certa fama, estava deixando o cargo de pianista da boate Posto Cinco.

Foi Tom Jobim o primeiro músico que o jovem Lutfi viu tocando o estilo que ficaria conhecido como Bossa Nova. Ganhando popularidade como pianista, João acabou tocando num programa da TV Tupi, onde impressionou o diretor artístico da emissora e conseguiu um teste para estreiar como ator de rádio e telenovelas. A única exigência imposta foi que adotasse o pseudônimo de Sérgio Ricardo, mais sonoro que seu nome real³.

Lançou seu primeiro disco em 1958, mesmo ano em que participou de seu primeiro show integrado a outros músicos da Bossa Nova⁴.

Compôs Zelão, samba notável por romper com a temática “amor, sorriso e flor”, tendência entre os bossanovistas de então. Dava início, assim, a uma propensão de sua vida artística: o não-pertencimento.

Enveredou também pelo ofício de cineasta, iniciando sua carreira em 1961, juntamente com outros grandes nomes do Cinema Novo, como Cacá Diegues e Leon Hirszman.

Já em seu primeiro filme, o curta-metragem *Menino da Calça Branca*, Ricardo demonstrava um profundo interesse pelas populações marginalizadas e pela cultura popular. Se há uma unidade em toda a sua obra cinematográfica, é principalmente por

³ Informações biográficas retiradas de *Quem quebrou meu violão* (RICARDO, 1991)

⁴ Informação do site do Dicionário Cravo Albim.

conta disso; o que, aliás, o insere também no contexto dos cinemanovistas à época. Não é à toa que por pouco seu filme de estreia não entrou na antologia *Cinco Vezes Favela* (1962), da qual faz parte *Couro de Gato*, curta de Joaquim Pedro de Andrade que tem temática semelhante ao *Menino*: "Alguns cepecistas radicais condenaram o lirismo do filme e com isso perdi a chance de figurar entre os curta-metragens que comporiam o filme do CPC *Cinco Vezes Favela*" (RICARDO, 1991, p. 150).

Essa identificação - ou pertencimento - no entanto, não era exatamente o que buscava. Considerava-se um artista à margem, tanto em música quanto em cinema. Em entrevista à revista *Filme Cultura*, ele afirmou:

"Minha música nunca esteve de acordo com alguma linha-mestra musical que se estivesse fazendo no Brasil em qualquer época (...) se *Juliana* [do Amor Perdido] estivesse dentro do Cinema Novo, ou do que faz Rogério Sganzerla ou Júlio Bressane, então já estaria rotulado e defendido por uma certa camada. (...) Não me basta um grupo que pensa igual a mim gostar de minha obra. (...) Se minha obra fica reduzida a um grupo, pode ter seu valor, mas não tem importância."

Enquanto Sérgio Ricardo se colocava definitivamente a necessidade de comunicação com o povo, o Cinema Novo ia noutra direção.

"Uma característica essencial do Cinema Novo é que o autor se coloca contra os espectadores; as ideias do autor e as ideias dos espectadores são em geral diametralmente opostas; (...) o encontro autor-espectadores é um conflito: essa é a forma de diálogo proposta pelo cineasta." (BERNARDET, 2009, p. 223)

Mas seus temas permaneceram alinhados à preocupação social característica daquele movimento. Seu primeiro longa-metragem, *Esse Mundo É Meu* (1964), novamente se passava na favela. Posteriormente trocou de ambiente, tratando também de uma comunidade pesqueira em *Juliana do Amor Perdido* (1970) e de sertanejos oprimidos pela seca e pelo latifúndio em *A Noite do Espantalho* (1974). Com *Pé Sem Chão* (2014), retornou à favela.

Ponto crucial para sua estética e seu interesse artístico foi o convite de Glauber Rocha para compor a trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Foi o primeiro contato direto de Sérgio Ricardo com a música e a poesia dos cantadores de repente e embolada, e já de início lhe marcou definitivamente:

“Ele me deu também fitas cassetes de cantores e de repentistas do Nordeste que ele gravara nos locais das filmagens do filme. Ele me ‘encheu’ com esse tipo de música! (...) Elas falavam muito ao meu coração. Eu então entrei no Nordeste pelo viés dessas fitas cassetes. (...) Eu incorporei esta música ao ponto de me transformar em nordestino. Eu só consegui cantar este tipo de música.” (RICARDO apud DEBS, 2014, p. 192)

Mesmo com um hiato de quatro décadas na carreira de cineasta, Sérgio Ricardo continuou a explorar a temática das populações marginalizadas em suas várias áreas de atuação, como música, pintura e teatro, e até mesmo em sua própria vida – morador do Morro do Vidigal há 40 anos, participou ativamente da resistência à tentativa do governo de expulsar parte dos moradores em 1977: “No final dos anos 70, época em que a sociedade estava mobilizada para derrubar a ditadura militar, fui morar num barraco no Morro do Vidigal. Queria conviver com os favelados, personagens da canção [Zelão](...)”⁵

Dois anos depois, esse evento inspiraria uma peça teatral, *Bandeira de Retalhos*, escrita e musicada por ele, que atualmente está sendo adaptada ao cinema. Musicou, em 1985, o cordel *Estória de João-Joana*, de Carlos Drummond de Andrade. Em 2005, transformou sozinho *Zelão* em curta-metragem animado.

Pé Sem Chão, seu mais recente filme lançado, tem o atrativo de ser composto integralmente por moradores da comunidade que se propõe a retratar - feito inédito em sua obra. E, de fato, até em filmes que não chegou a realizar ou em filmes seus que se perderam⁶, as temáticas sempre caminham na mesma direção; isto é, protagonistas pobres, marginalizados, lutando para sobreviver e enfrentando as tragédias, as adversidades e o preconceito social cotidianos:

Eu fiquei por lá tratando do meu cinema, escrevendo um roteiro para ser filmado em Nova York (...) Tinha a certa altura descoberto a estrutura da história. Seria a vida de um brasileiro advindo de traumática retirada da seca do Nordeste, no sertão castigado pela fome. Seu nome eu já definira – Pedro Sem. O gancho principal do personagem é que ele não tocava em dinheiro. (...) No final acabaria morto, apartando uma briga de

⁵ Entrevista a Anamaria Rossi, publicada no Jornal do Commercio em 06/06/92.

⁶ *O Pássaro da Aldeia*, feito no Líbano em 1965, nunca foi exibido fora de lá e está perdido. Além dele, uma matéria do Jornal do Brasil de junho de 1999 cita “meia dúzia de curtas”, todos documentários ligados a temas sociais, feitos nos anos 70, que também estão sem paradeiro definido.

faça entre um negro e um porto-riquenho. (RICARDO, 1991, pp. 156-160)

Esse quebra-cabeça imposto aos artistas do Cinema Novo não passou despercebido por Sérgio Ricardo em sua obra cinematográfica. Ciente das questões de classe, ele mesmo se colocava a obrigação de fidelidade às “verdades do povo” em sua obra, como deixa explícito no trecho desta canção:

Vou renovar⁷

Composição: Sérgio Ricardo

Vou renovar...

Sou cantador da classe média

E trago por satisfação

Cantar para o ser humano

Que me ouve com atenção

O que eu vejo todo dia

Faço verso e melodia

Pra poder ganhar meu pão

Vou renovar...

Eu canto para a classe A

Canto para a classe B

Cantoria popular

Que não é nem A nem B

Cuja fonte está no povo

Onde eu vou buscar o novo

E aprender meu bê-á-bá

(...)

E ainda (grifos meus):

“O cinema, síntese de todas as artes, precisava se pôr a serviço, não só no comprometimento ideológico como na procura da grandeza a ser alcançada como obra de arte, aquela que *traduz a alma de um povo* na denúncia fiel de suas tragédias, comovendo ao ponto de despertar as consciências e conclamá-las à transformação.” (RICARDO, 1991, p. 149)

⁷ Lançada no disco *Sérgio Ricardo* (1973)

PARTE III - SINOPSE E ANÁLISE DOS FILMES

1. MENINO DA CALÇA BRANCA (1961)

1.1 SINOPSE

“(...) a história de um menino que, sonhando em ter uma calça branca, como as que via as pessoas do asfalto vestindo, vê seu sonho realizado no Natal. Morador de um barraco, seu obstáculo passa a ser não sujar o presente no morro, e por isso se desinteressa das brincadeiras com a molecada; mas é na cidade que sua calça é sujada por uma bola desastrada que escapa de uma pelada de rua. Triste, volta para casa, caindo na capoeira com a criançada.” (idem, p. 145-6)

1.2 ANÁLISE

Menino foi inspirado no curta francês *O balão vermelho* (1956), de Albert Lamorisse⁸. É clara a influência de um curta na construção do universo infantil do outro, além do tema em comum da relação entre um menino e um objeto “inanimado”.

A obra funciona quase como um filme mudo. A única voz ouvida é do próprio diretor, que executa as duas canções da trilha sonora e interpreta o “Papai Noel”, o adulto mais próximo do menino.

O filme abre com imagens de um amontoado de barracos, filmados em *plongée* de cima do morro, ao som do seguinte samba:

Enquanto a tristeza não vem

Composição: Sérgio Ricardo

Tristeza mora na favela

Às vezes ela sai por aí

Felicidade então

Que era saudade sorri

Brinca um pouquinho

Enquanto a tristeza não vem

Canta, canta

⁸ “Sim, eu o havia gravado na época do filme *Le ballon rouge*, no qual me inspirei.” (RICARDO apud DEBS, 2014, p. 191)

Nasceu uma rosa na favela.

Segundo a letra, o ambiente da favela é triste, com breves instantes de felicidade. Ela parece inspirada no ditado popular “alegria de pobre dura pouco”, e serve como prenúncio da conclusão da trama.

Encerra-se a música. Um grupo de meninos - com destaque para o protagonista - brinca de esconde-esconde, amarelinha, capoeira e ciranda. Um outro menino passa ao lado, carregando uma lata d’água na cabeça. O protagonista, sozinho, escala uma jaqueira e derruba uma jaca. O toque do violão que acompanha toda a sequência soa como um berimbau.

O “berimbau” ressoa duas vezes - a outra é quando o menino usa a calça branca pela primeira vez -, e casa com a agilidade da brincadeira e da felicidade das cenas, ao passo que remete à presença negra nas favelas.

O detalhe do posicionamento da câmera na abertura não é sem propósito. Ela se coloca no próprio morro, como a representar seus moradores. Numa cena marcante, o menino dá uma cambalhota - gesto tipicamente infantil - e a câmera o acompanha, virando de ponta-cabeça. É nesse momento que a primeira calça branca do filme faz sua aparição, trajada por um homem que caminha pela calçada. Ele verá calças brancas também no dia seguinte, nos membros da banda militar que desfila pela cidade.



A primeira aparição da calça branca

Levando em conta que, naquela época, a vestimenta padrão dos meninos era

calças curtas, pode-se dizer que a calça branca é cobiçada pelo menino porque ele deseja se integrar à sociedade dos adultos.

"Na sociedade dos adultos, a criança é marginal. Não é responsável pelo estado em que se encontra a sociedade. É objeto, e não sujeito. E, o que é importante, embora sofra os problemas sociais, não tem consciência deles e não agirá para resolvê-los."
(BERNARDET, 2007, p. 57)

Mas a simbologia dessa peça de roupa não se esgota aí: ela se associa, talvez de forma contraditória, à pureza. Primeiro, pela cor. Enquanto a calça mantém sua brancura intacta, o menino também se mantém assim. Depois que a calça se suja de lama, a própria inocência dele é perdida. Por isso, ao retornar à favela, ele troca suas brincadeiras costumeiras por um revólver de brinquedo. A conexão entre a calça e a inocência é dada pela letra da outra canção, que relaciona o branco às nuvens, à felicidade e a temas do universo infantil como Papai Noel e o clássico verso *pobre de marré deci*:

Menino da calça branca

Composição: Sérgio Ricardo

Olhe bem pra mim
Veja como é lindo o meu presente
Foi o Papai Noel quem deu
Eu já ganhei minha calça branca
Como as nuvens
As mais brancas lá do céu
Ele atendeu
ao pedido que eu lhe fiz
Vai cantar
Menino da calça branca
O seu cantar feliz
Leva esse recado branco da favela
Pobre pobre pobre de marré deci

E é mesmo “Papai Noel”, cambaleando de bêbado, quem vem lhe trazer de presente a calça, guardada num embrulho desajeitado. Com cuidado para fazer silêncio, deixa o pacote na janela do menino.

No último plano, a calça está mais uma vez de ponta-cabeça como quando

entrou no filme, mas o menino não. Pode-se dizer que ela conserva a pureza deixada para trás.

A nudez do menino também evoca inocência: na primeira vez que o menino se despe é justamente para vestir a calça branca. Na segunda, ele está tranquilamente comendo uma jaca enquanto a calça está sendo lavada.

Os brinquedos do filme também têm função simbólica: é com uma boneca que o “Papai Noel” primeiro interage com o menino; a mesma boneca que a mãe do menino admira; e é uma bola que suja de lama a calça, retirando o menino do universo adulto que ele pensava ocupar.

Outro objeto que carrega uma simbologia interessante é o jornal no qual o menino se depara com o anúncio da calça branca. No final, após o fim do sonho, o menino urina sobre uma página que traz a foto de uma bomba, completamente alheio ao significado da imagem.

A visão do filme sobre a favela não agradou a todos. Bernardet considerou o *Menino "piegas"*, e, além das críticas dos cepecistas ao lirismo da obra, Ricardo conta que Ruy Guerra rechaçou a escolha do protagonista. "Não tinha cabimento, segundo ele, fazer-se um filme sobre a favela usando um branco no papel principal." (RICARDO, 1991, p. 150).

De fato, Ruy Guerra tem certa razão em sua crítica: os negros do filme são todos figurantes; não têm destaque algum. Além disso, o único morador da favela Macedo Sobrinho, onde o filme foi gravado, que tem destaque nos créditos é Zezinho Gama - o ator principal.

O mais grave, no entanto, é o que se pode interpretar como uma infantilização dos adultos favelados. Como visto, os dois adultos principais do filme - “Papai Noel” e a mãe do menino - têm forte conexão com o universo infantil. Ele, além de trabalhar consertando bonecas, se fantasia de Papai Noel. Já ela interage com a boneca como quem se vê diante de um espelho, ou uma representação fiel de si mesma. No final do filme, a mãe encara “Papai Noel” com um ar de desejo e curiosidade. Pensa, talvez, se arriscar um relacionamento com ele valeria a pena. Desiste, enfim. A felicidade na

favela é efêmera, conforme a música que abre o filme.

2. ESSE MUNDO É MEU (1964)

2.1 SINOPSE

Conta duas histórias complementares passadas na favela: a primeira é de Toninho, um engraxate negro que, por exigência de Zuleide, que deseja conquistar, tenta conseguir uma bicicleta. Depois de muito trabalho, seu padrasto morre e o dinheiro que ele havia economizado, a mãe usa para pagar o enterro. Ele então rouba a bicicleta de um padre e resolve o problema. A segunda é de Pedro, um operário de fábrica branco cuja mulher, Luzia, resolve abortar o filho em razão da precariedade de suas vidas. Ela morre no processo e o operário, conscientizado, lidera uma reivindicação salarial.

2.2 ANÁLISE

O primeiro longa-metragem de Sérgio Ricardo retoma vários temas e simbolismos de *Menino da calça branca*. A câmera começa de forma semelhante: enfoca, em contra-plongée, o céu carregado de nuvens brancas, depois a copa das árvores, e então chega à favela. Novamente, aí estão meninos brincando, desta vez de empinar pipa. Uma música emotiva, parecendo uma oração, embala tudo:

Oxalá, meu pai

Composição: Sérgio Ricardo

Oxalá, meu pai

Tem pena de nós,

Tem dó

Se a volta

Do mundo

É grande,

Seu poder

É bem maior

A sobreposição das vozes do coro executando a canção às imagens da favela tem intenção clara: essa é a súplica das pessoas que moram naquele morro. Agora, não só a

câmera está ao lado deles, o eu-lírico também; que passou do singular do *Menino* para o plural.

Após os créditos de abertura, a tela se enche com primeiros planos de homens comuns, “homens do povo”, e a “oração” dá lugar à voz solitária de Sérgio Ricardo, que identifica aquele mar de rostos:

Quando vem dia primeiro⁹

Composição: Sérgio Ricardo

Bento, Zé, Tulão, Benedito,
Pedro,
Mário,
Juca,
Severino,
Zeferino,
Tonho,
Zezim,
João, Mané, Toninho, Enoque
E mais quem for trabalhador
Venha ver a sua história
Tem dois irmão da mesma dor
Um preto e outro branco,
Com direito a ter amor
Um preto e outro branco,
Todos dois trabalhador

Como se vê, a letra convida diretamente os operários do mundo real a assistir “a sua história” na tela. É uma estratégia que não só define o público-alvo da obra como o prepara para se identificar de imediato com os personagens e se envolver com a história

⁹ A letra citada aqui é, na verdade, uma espécie de protótipo daquela da canção com esse nome que Sérgio Ricardo lançaria em 1966. A gravação que está no filme não foi lançada no disco da trilha sonora, nem tem esse título.

que será contada.

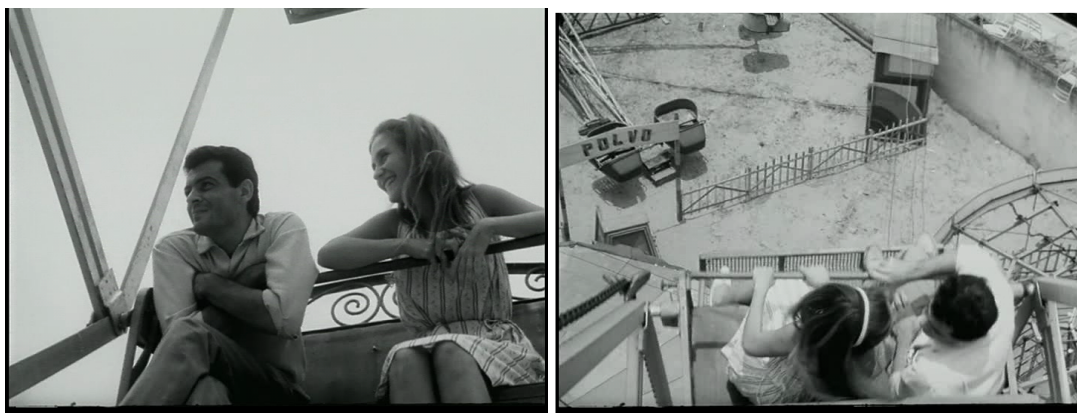
Quando Toninho está trabalhando, ele vê um anúncio da bicicleta num jornal. A relação com a calça branca do filme anterior é explícita: os dois objetos de desejo são símbolos de *status* - passaportes para um mundo diferente daquele a que os personagens estão habituados. Mas, no caso de Toninho, a bicicleta não é o fim do desejo, e sim o meio para conseguir a moça.

Toninho e Pedro são apresentados como opostos complementares: dois personagens na mesma situação, mas que agem em sentidos diferentes.

Toninho, o negro, cobiça a bicicleta, para ter o *status* e, com ele, Zuleide - problemas imediatos. Zuleide só precisa da bicicleta para ficar com ele, até o momento em que um rapaz tenta abusar dela e Toninho intervém com golpes de capoeira - berimbaus repicando na trilha sonora. É quando eles se mostram apaixonados de fato.

Toninho tem vários devaneios com esses dois objetos de desejo. Ele junta dinheiro trabalhando honestamente para realizar o sonho, mas, quando seu dinheiro é todo usado para enterrar o padrasto, recorre a um gesto de rebeldia - o roubo - para resolver seu problema. Ele e Zuleide terminam juntos e felizes.

Pedro, o branco, é dado a filosofar sobre sua condição desde o início. Luzia, migrante nordestina, tampouco ignora a miséria: “Pedro, você precisa pedir um aumento. O dinheiro é pouco e as coisas tão subindo de preço!”, diz ela em uma cena. Não à toa, é ela quem decide pelo aborto. A politização dos dois parece vir naturalmente, por intuição. Passeando no parque, Pedro se compara ao algodão doce: “É como a vida da gente. A vontade é grande, mas o doce é tão pequeno”. Quando os dois estão na roda gigante, conversando sobre a vida, a câmera gira acompanhando o movimento e o ponto de vista do casal - assim como a cambalhota de *Menino da calça branca*.



Pedro e Luzia na roda-gigante.

As inquietações de Pedro - sobre a falta de dinheiro, a incapacidade de dar presentes à esposa, e finalmente sobre a própria condição de explorado - são acompanhadas pelo som dos instrumentos do interior da fábrica onde trabalha. É uma repetição maçante, invariável, como um ciclo destinado a se repetir para sempre. Mas Pedro, finalmente, resolve rompê-lo e convence os colegas a acompanhá-lo na luta por salários mais dignos. Nesse momento, colocam o som dos instrumentos a seu favor.

Há um indício do que pode ter motivado a politização e a revolta em Pedro e Luzia: numa das primeiras cenas, eles vão assistir a uma apresentação da peça *Ripiô Lacraia*, de Chico de Assis, que conta a história de “um herói sempre pronto a intervir em favor do povo” que, muito astuto, salva os empregados de um rico fazendeiro que os havia enganado para que trabalhassem de graça¹⁰. Outro fragmento da peça entra no filme logo depois que Pedro faz a primeira tentativa de pedir um aumento ao patrão e, diante da negativa, tem um princípio de revolta.

O único momento em que as duas histórias se conectam diretamente é quando, durante um dos devaneios de Toninho sobre a bicicleta (sozinho), ouvimos na faixa sonora a discussão de Pedro e Luzia sobre o futuro que querem para o filho que esperam.

Pedro sonha com objetivos brilhantes: “Vou fazer uma pipa amarela e ajudar ele a soltar. (...) Vou botar ele na escola, Luzia. Vai ser doutor. Quero ver ele crescendo com saúde. Com a cara suja de comer jaca. Jogando bola, brincando de capoeira com os

¹⁰ Conforme resumo disponível online.

moleques.” Esse filho imaginado se comporta exatamente como o protagonista de *Menino* - o retrato da pureza.

Para Luzia, o futuro é triste: o filho vai ser engraxate. Como Toninho.

Pedro se irrita: “Não, Luzia. Vai ter que entender as políticas dos ‘home’ pra não ficar aí sem saber o que fazer quando sentir que tá sendo explorado pelos ‘oto’.”

Deduz-se dessa sobreposição que Toninho, por ser engraxate, não “entende a política”, nem sabe o que fazer ao ser vítima da exploração ou do azar. A trilha sonora se intensifica, com tons de angústia. Toninho tem uma expressão de sofrimento. Ele está condenado a pedalar inutilmente para sempre, mantendo o ciclo da exploração intacto.

Ironicamente, o filme dá uma pista para Toninho na letra da canção-título assoviada e cantada - apenas o primeiro verso - por ele, como se fosse tema do personagem.

Esse mundo é meu

Composição: Sérgio Ricardo

Esse mundo é meu
Fui escravo no reino
E sou
Escravo no mundo em que estou
Mas acorrentado ninguém pode
Amar

Saravá ogum
Mandinga da gente continua,
Cadê o despacho pra acabar?
Santo guerreiro da floresta
Se você não vem eu mesmo vou
Brigar
Esse mundo é meu

Quer dizer, é preciso deixar de esperar pelas forças religiosas, de acreditar no sobrenatural e partir para a ação. De certo, esta é a moral do filme, para as duas

histórias. Mas nem por isso a força da crença religiosa é totalmente impotente aqui.

Antes de engravidar, Luzia e Pedro vão ao mar saudar Iemanjá, a quem ela pede um filho. Pedro se irrita quando descobre: “Tinha que ter pedido era pra mim!”, mas quando os dois se deitam para fazer amor, a trilha sonora é o instrumental de *Cabocla Jandira*, o mesmo tema em louvor a Iemanjá que é cantado no momento do pedido.

Cabocla Jandira

Composição: Sérgio Ricardo

Quem quer viver sobre as ondas,

Quem quer viver sobre o mar?

Salve a cabocla Jurema,

Salve a sereia do mar

Eueuê, eueuá

Eueuê, Jandira

Eueuê, eueuá

Eueuê, Jussara

Pelo uso da trilha na cena, Iemanjá de fato é responsável pela gravidez de Luzia. Mas essa gravidez se revela, pouco depois, a causadora da maior tragédia da família: a morte dela, na tentativa de fazer um aborto. No barraco da aborteira, Luzia se assusta com uma aranha, ao que aquela retruca: “É pra dar sorte”. Corroborando com a moral do filme, a sorte falha.

Com relação ao filho, mais uma vez uma boneca entra na trama. Enquanto Pedro afoga as mágoas no bar, entra Baiana, uma favelada com deficiência mental carregando uma boneca e cantando o samba *Nega maluca*¹¹, de Fernando Lobo e Evaldo Rui. Então, Pedro começa a fantasiar sobre o filho, a imaginar-se pai.

Como se vê, o casal negro tem um tratamento bastante negativo, apesar de

¹¹ É bem capaz de a personagem ter sido inspirada na letra do samba, que diz: “Tava jogando sinuca/Uma nega maluca me apareceu/Vinha com um filho no colo/E dizia pro povo/Que o filho era meu”

claramente contarem com a simpatia do filme. O problema dos dois se resolve com a adição de uma mera bicicleta.

O fim da história do operário remete ao que Bernardet chama de "paternalismo" de um cinema feito por cineastas de classe média para politizar o povo, o que ele critica duramente, usando *Cinco Vezes Favela* como exemplo:

“Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provém mais da leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As histórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos. Não se deixa à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa que o esquema exposto; a realidade não dá margem a nenhuma interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração. (...) Além disso, o problema tende a ser apresentado junto com sua solução (...) O resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão.” (BERNARDET, 2007, p. 42)

De fato, a utilização de *Ripiô Lacraia* como catalisador da revolta parece sugerir o que o cineasta almejava com o próprio filme. Mas, aparentemente, essa não foi sua intenção. Em declaração no mínimo curiosa à revista *Filme Cultura*, disse:

“Não parto da necessidade de educar o povo. Parto da necessidade de comunicação com o meu semelhante. (...) Acho que o consumo pelo consumo é errado. É preciso dar ao sujeito que vai ao cinema, que paga para ver um filme, um pouco mais que isso. Que, pelo menos, ele aprenda alguma coisa.”

O tom paternalista, no entanto, transparece na conclusão da história de Pedro e Luzia. Na de Toninho e Zuleide, por sua vez, chama atenção uma certa depreciação ou subestimação, como dois personagens imediatistas e supérfluos, mas dotados de intensidade emocional.

3. JULIANA DO AMOR PERDIDO (1970)

3.1 SINOPSE

Uma comunidade de pescadores vive à base da idolatria de uma jovem que todos creem ser santa. Um dia, cansada a jovem foge com o maquinista de um trem de carga, atiçando a ira do pai controlador. Recapturada no dia seguinte, e sem ver perspectiva de saída, ela se coloca na linha do trem e morre atropelada.

3.2 ANÁLISE

Este é, segundo o próprio Sérgio Ricardo, um filme nostálgico, “como que uma despedida de um belo tempo, no canto triste de um apito de trem.” (RICARDO, 1991, p. 219) Mas seu tema principal é, sem dúvida, a religiosidade.

Quando o trem passa apitando, ele é ouvido na aldeia. As pessoas param o que estão fazendo para escutar o apito. Elas estão atrás de grades, barras e redes. Prisioneiras daquela vida cíclica de pesca, devoção e morte.

E assim deve ser, para que aquele povo continue sendo explorado pelo atravessador do peixe, um estrangeiro de nacionalidade desconhecida e sotaque indecifrável chamado Moisés. É ele o principal fomentador daquele mito, e por isso garante a substituição de Juliana por uma nova menina quando esta sai de cena.

Aqui a questão da reciprocidade linguística de que falam Shohat e Stam é subvertida, quando se dá ao colonizador a confusão proposital do idioma e da procedência. Ele é nada mais que um estrangeiro genérico, criado para representar o interesse do capital externo em explorar os povos marginalizados.

E como se mantém o jugo da exploração? Pelo estímulo da fé inconsequente, da mistificação, da crença na salvação sobrenatural em lugar da tomada de ação por uma vida mais justa. Eis a canção dos rituais religiosos:

Juliana rainha do mar

Composição: Sérgio Ricardo

Foi num dia de fevereiro
Tempestade no alto mar
Era eu e meus companheiros
Mais a morte a nos arrodar
Pela praia de pranto um rio
Rosa e reza contra um temporal
Euê, euá
Era o encanto
Em canto de Iemanjá

Mas o milagre no dia clareou
E no mar o amarelo amarelou
Em seu véu todo vento se acalmou
Juliana
É concha clara no mar
Juliana
Meu valei-me valeu
Juliana
É a rainha do mar

Quando baixa a maré na areia
Surgem coisas que o mar cobriu
E uma história não verdadeira
Na vazante deixa o que mentiu

A canção é escrita do ponto de vista dos pescadores humildes daquela aldeia. O filme, a protagonista e o próprio público sabem que a santidade da moça é uma farsa. Os únicos que creem nela cegamente são os pescadores.

E são eles, também, os mais alienados. A rotina na ilha é assim definida por Juliana: “comer, dormir, pescar e rezar”. É a morosidade do fanatismo que os mantém

inertes frente à exploração. Numa reunião noturna, três deles discutem a situação, depois de uma visita do atravessador. Não entendem os termos que ele usa, e dividem suas opções entre se conformar ou ir embora. Acabam decidindo pela primeira, já que não teriam para onde ir.

Mesmo desmistificando a santa, o filme é cuidadoso nas cenas de devoção. Esta e as outras canções dos pescadores se inspiram em obras clássicas de Dorival Caymmi, como *É doce morrer no mar* e *A jangada voltou só*. A fotografia encontra eco no trabalho de Tony Rabatoni em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961).



Juliana e os pescadores no ritual.

A comparação entre os dois filmes é inevitável. Em ambos, o inimigo é a alienação provocada pela religião. Igualmente situada numa comunidade de pescadores, a obra de Glauber Rocha também conta com um jovem virgem que é santificado, Aruã, de quem depende o sucesso nas pescarias e a garantia de sobrevivência. O agente de mudança é Firmino, que cresceu ali, foi à cidade se educar e então retornou. Em *Juliana*, é Faísca, o maquinista do trem, um estrangeiro àquela comunidade.

O trem de Faísca representa o progresso, em oposição à jangada que Juliana usa para atravessar o riacho, a caminho dos trilhos onde diariamente vai vê-lo.

Por isso mesmo, a desmistificação de Juliana - como a de Aruã - inclui a perda da virgindade, mas é precedida, quase que ritualisticamente, pelo corte da barra de sua saia e pela destruição da jangada - não por acaso colocada nos trilhos numa tentativa de parar o trem.

O discurso da mistificação de Juliana - apresentado em *flashbacks* - é feito por sua mãe, que profetiza com fervor sobre o destino da filha ainda criança: “Ouço tocar o sino da catedral no fundo do mar. A ilha dentro do oceano vai ter a bênção do sol. Os peixes vão se multiplicar e um rio dourado vai correr do céu.”

A trilha de cânticos religiosos aliada ao discurso dá a toda a sequência um ar de transe claramente inspirado nas cenas de conteúdo similar em *Deus e o diabo na terra do sol*. E o sentido é o mesmo, um transe alienante que não resolve nada.

Juliana, porém, se aproveita da condição de santa, mesmo sabendo que é falsa, para se proteger dos homens. Todos os homens da aldeia a cobiçam, incluindo seu pai, extremamente controlador, mas não a tocam por causa da santidade. Essa é mais uma das semelhanças entre ela e Iemanjá, além da conexão com o mar e a pesca.

“Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E, um dia, não resistiu e a violentou. (...) Assim Iemanjá é mãe e esposa. Ela ama os homens do mar como mãe enquanto eles vivem e sofrem. Mas no dia em que morrem é como se eles fossem seu filho Orungã, cheio de desejos, querendo seu corpo.” (AMADO, 2008, p. 78)

O destino de Juliana é espelhado no de sua mãe - que, outros *flashbacks* revelam, também foi assassinada ao tentar fugir, por motivos não muito explícitos - ambas vítimas de uma sociedade retrógrada, sem escapatória, condicionada a manter a opressão pelas mãos do explorador estrangeiro.

4. A NOITE DO ESPANTALHO (1974)

4.1 SINOPSE

Os camponeses que habitam um lugarejo no interior do nordeste são ameaçados por um Coronel, que quer vender suas terras ao dragão Macauã. Zé Tulão, vaqueiro recém-chegado à vila, se torna líder na luta contra o coronel e o jagunço Zé do Cão.

4.2 ANÁLISE

Num ambiente que lembra um castelo medieval, um boi é abatido pelos servos do Coronel Frágoso. Ao fundo, simultaneamente, um grupo de dançarinos com figurinos coloridos dança encenando uma espécie de tourada. A câmera se aproxima do Coronel, sentado com uma mulher em pé ao lado. Ele fala, se dirigindo à câmera. Acerta os últimos detalhes de um serviço a ser feito pelo interlocutor - um jagunço - no povoado de Cajazeira, por conta da chegada de um “negociante importante”. Assim, toda a primeira cena transcorre num plano subjetivo do jagunço. Mais para ocultar sua identidade e gerar suspense, já que não é a partir dele que se acompanha o desenvolvimento da trama.

Já na primeira cena dos camponeses, eles estão se aprontando para dar início a uma procissão que vai culminar no enterro de um morto não identificado, presumidamente vítima da seca.

Jean-Claude Bernardet, co-roteirista do filme, relatou em entrevista para este trabalho que, inicialmente, Sérgio Ricardo teve dificuldades para iniciar as filmagens em Pernambuco, e o roteiro chegou a ser adaptado para a Grande São Paulo. Nesta fase da escrita, ele e Maurice Capovilla foram contratados especificamente para a aclimação da trama e dos personagens à nova ambientação. Depois que Sérgio conseguiu retomar os planos e filmar em Pernambuco, a versão paulista foi abandonada.

Sérgio vinha trabalhando no roteiro deste filme desde meados de 1965. Empreendeu ampla pesquisa e esforço de adequação à natureza cordelesca que tinha em mente.

Ouviu cantadores de rua, repentistas, bandas de pífano e as mais variadas modalidades de cantoria. Associou-se a Plínio Pacheco - o idealizador, produtor e diretor do Auto da Paixão de Cristo em Brejo da Madre de Deus - PE. Contou com a participação de artistas locais como Alceu Valença e Geraldo Azevedo, e até mesmo da população de lá, o que foi extremamente benéfico: “[a população local], por estar sendo retratada no filme, seria a primeira a estranhar qualquer distorção de seu universo e com sua singela franqueza teria questionado os equívocos.” (RICARDO, 1991, p. 237)

Uma força da obra, nesse sentido, é que praticamente todo o elenco exhibe traços físicos bem característicos da população da região em que a história se passa, como cor de pele queimada de sol, cabelos pretos e traços finos mas rústicos.

A Noite do Espantalho imergia no onírico, no imaginário cordelesco, mítico e religioso. Era um outro universo, cheio de simbolismos, que a obra abordava. E não apenas por intuição poética, mas por necessidade de escapar da censura, como explicou Ricardo em entrevista à pesquisadora Sylvie Debs:

“A defesa do cinema brasileiro, nessa época, por causa da repressão, era encontrar os meios de desviar para falar da realidade. (...) O bom cordel é aquele que entra no imaginário e vai além. Eu quis esconder a temática do meu filme nesse imaginário.” (DEBS, 2014, p. 195)

Mesmo assim, a fuga à representação naturalista e uma possível confusão do público não deixavam de preocupar o realizador:

"Temíamos que o povão, ao qual pretendíamos direcionar o filme, viesse a achar aquela interferência simbólica ininteligível. Se eu tivesse me atido à reação da maioria dos atores, talvez refizesse tudo. Eles não conseguiam acompanhar (...) o significado dos símbolos. Mas os camponeses não só entendiam como comentavam, e adivinhavam as cenas seguintes, dando provas de que não tinham qualquer dificuldade. Aquela reação me tranquilizou." (RICARDO, 1991, p. 237)

A direção de arte evidencia bastante o tom fantasioso típico do universo referenciado. A estética é na verdade um emaranhado de estéticas diversas, combinando o popularesco e o sofisticado, o carro-de-boi e a carruagem, o naturalismo e o fantástico.

Não é por acaso que as motos dos jagunços têm asas ou que o “dragão da maldade” Macauã parece um jacaré com seios verdes, construído sem temor algum de invocar comicidade. Ou que os figurinos, alguns com cores berrantes, outros simples, por vezes remetem aos uniformes de soldados romanos (como é o caso dos capangas do coronel) ou às vestes de Cristo (como é o caso de camponeses específicos). Destaca-se, ainda, a cena do banquete de ares infernais, carregado de tons de preto, roxo e vermelho, que o Coronel divide com seus associados - todos macabramente encapados -

para comemorar a transação comercial e a derrota dos camponeses.¹²

Na verdade, ainda segundo Bernardet, na versão paulista do filme os jagunços andavam a cavalo. A troca por motocicletas aladas teria sido motivada, deduz-se, por um desejo de radicalizar o fantástico e evidenciar a disparidade tecnológica entre os camponeses e as forças do Coronel.

Tampouco é coincidência o uso de Nova Jerusalém como cenário. Trata-se do maior teatro ao ar livre do mundo. O ar medieval das torres e grades combina perfeitamente com a figura do coronel, transfigurado assim num senhor feudal. A relação é válida, ainda mais se pensarmos na dominação que exerce sobre os camponeses.



Zé Tulão e Zé do Cão se enfrentam na arena.

Zé Tulão e Zé do Cão cumprem, na trama, o papel de duplos. Um de cada lado da luta, ambos se sentem atraídos por Maria do Grotão, por meio da qual se veem as diferenças fundamentais entre eles: Zé Tulão é sempre respeitoso e jamais lhe pede nada em troca de sua gentileza, ao passo que Zé do Cão ameaça sua cabra de estimação¹³ para abusar sexualmente da moça. Além disso, ambos são dublados por Sérgio Ricardo nas canções. Não à toa, o grande combate final termina com os dois mortos no centro de uma arena circular à moda dos coliseus romanos. Neste momento, os temas musicais dos dois se mesclam na trilha sonora. E quando são enterrados, as falas de Maria do

¹² Não se encontrou referência explícita a isso, mas há muitas semelhanças entre a direção de arte deste filme e a de *Jesus Cristo Superstar*, filme de Norman Jewison lançado um ano antes.

¹³ Na verdade, é uma ovelha, apesar de todos se referirem ao bicho como cabra.

Grotão e do espantalho esclarecem que são “todos dois um homem só”.

Este é o filme mais musical da carreira de Sérgio Ricardo. O único literalmente cantado – e também declamado -, em que a música move a história. As canções, apesar de perderem um pouco em questão de interpretação por tantos personagens serem feitos pelo diretor, funcionam bem. Ele, afinal, já tinha praticado o estilo ao compor as trilhas de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *A Compadecida*, de George Jonas; bem como em composições avulsas suas como *Sina de Lampião*. Aqui, as interpretações musicais e declamatórias evocam os ritmos e os sotaques e as métricas dos versos, respeitando o dialeto do povo retratado.

Apesar disso, cabem ressalvas à escrita dos poemas cantados ao longo do filme. Normalmente, a licença poética justificaria o não-cumprimento de uma métrica ou de um esquema de rimas, mas no âmbito do repente e da literatura de cordel, isso não acontece.

“O paradoxo da arte do repente é que ela se baseia em alicerces de intensa repetição. Os tipos de estrofes usados pelos violeiros (...) pertencem a um universo fixo, onde é muito lenta a substituição de ‘estilos’ ou ‘gêneros’ (...) Obedecer às regras de cada estilo é o ponto de honra dos violeiros; claro que nem sempre se consegue, mas é um ideal constantemente em vista.” (TAVARES, 2016, p. 15)

Veja-se um exemplo na primeira canção do filme:

Canção do espantalho

Composição: Sérgio Ricardo

Quando o corpo vai prum lado

E vai pro outro o coração

Cante que só passarinho

Jogue o corpo na canção

Que o coração vê caminhos

E os pés se movem no chão

(...)

Essa estrofe, uma sextilha, está em geral de acordo com as regras de quantidade

de sílabas, mas não segue totalmente o esquema de rimas.

“A sextilha tem seis versos de 7 sílabas, onde o segundo, o quarto e o sexto verso rimam entre si, sendo que os demais têm sempre rimas diferentes (...) o esquema de rimas da sextilha pode ser descrito com ABCBDB (indicando que apenas os versos ‘B’ rimam entre si)” (idem, p. 33)

A título de comparação, eis uma estrofe do cordel *Estória de João-Joana*, de Carlos Drummond de Andrade, que Sérgio Ricardo musicou e gravou¹⁴:

Vivia em dito arraial
No país das Alagoas
Um rapaz chamado João
Cuja força era das boas
Pra sujigar burro bravo
Tigres onças e leoas

Outro fenômeno recorrente das composições do filme é a quebra da métrica numa mesma estrofe. No exemplo abaixo, até a quarta linha todos os versos têm sete sílabas. As duas seguintes têm nove, e então volta-se a sete para as duas últimas.

Festa do mutirão

Composição: Sérgio Ricardo

Zé Tulão pagou com festa
O trabalho dos irmão
Teve canto e desafio
Xaxado, coco e rojão
Bento, Terêncio, Severino e Luca
Homem, mulher, velho, criança e cão
Todo mundo abriu a roda
Pra Maria e Zé Tulão

Mesmo assim, os ritmos, arranjos e estilos de canto e toque de fato são bem característicos da região: há cocos, aboios, forrós. Inclusive, no início da faixa acima,

¹⁴ Lançado em 1985.

Alceu Valença exclama “Ô, Jackson! Rei do pandeiro!”, fazendo alusão ao tipo de música popularizada por Jackson do Pandeiro, inspirador desta e de outras canções. Tudo no filme, segundo o realizador, veio do povo e foi feito para o povo:

“Meu objetivo era atingir, com *A noite do espantinho*, o próprio povo que me informou tudo aquilo, não por objetivo, mas simplesmente por uma questão de coerência de criação. Se eu fui buscar aquela forma estética baseada no povo e no que o povo me informou, evidentemente eu me cerquei de amor pela coisa. Automaticamente, eu deveria fazer aquele filme de volta àquelas pessoas. E não pra informar outra pessoa que não me dá coisa nenhuma, a não ser aborrecimento. A classe média só me dá aborrecimento (...)”¹⁵

5. PÉ SEM CHÃO (2014)

5.1 SINOPSE

Uma mulher negra e seu dependente com deficiência são expulsos do barraco onde vivem, sendo forçados a viver na rua.

5.2 ANÁLISE

O curta-metragem se inicia de frente para o mar e, então, vai subindo em direção ao morro. É um eco das aberturas de *Menino* e *Esse mundo*, que começam de posições acima do morro e descem para o mesmo ambiente. Ao se situar primeiro num cenário de cartão-postal, o filme como que chama seu público-alvo que frequenta o ambiente - aqueles que não moram na favela - e faz, com a indiferença que as ondas do mar se chocam na praia, um prenúncio da trama.

Apresenta-se o cotidiano da favela através de um anônimo interpretado por Sérgio Ricardo. Pode até estar fazendo o próprio papel. Ele declama, em *off*, um monólogo: “(...) Nascemos aqui ou fomos trazidos ao lugar que nos abriga, à mercê de relinchos e mugidos de quem nos suga e nos pastora. Fomos reduzidos à lentidão. Pinturas sinistras, qual fantasmas, prisioneiros, prestes à petrificação. Somos o quê, paisagem? Não se é capaz de saber o que será de nós, neste mundo de tantos ‘eus’.”

Escrito na primeira pessoa do plural, o próprio texto reflete sobre a falta de espírito coletivo da contemporaneidade ao opor o “nós” aos “eus”. Coloca-se Sérgio

¹⁵ Entrevista contida no livreto do LP *Nova História da Nova Música Popular Brasileira*, lançado pela editora Abril em 1979.

como membro pleno da comunidade. Porta-voz, mesmo. Tanto é que, quando o agente vem avisar à protagonista que ela está sendo despejada, é Sérgio quem o interpela com uma provocação: “Você não é escravo, não?”. O agente responde com ironia, chamando Sérgio de “o Zumbi aqui desse quilombo”, ao que ele se ofende.

A mulher assina o documento de despejo com o título do filme, e então vai chorar as mágoas numa roda de batuque, em verdadeira catarse. Depois, pega o rapaz de que toma conta e deixa o morro.

Entra uma sequência representando um incêndio num barraco, com fogo sendo ateado a uma foto da favela. Ouve-se, em *off*, o diálogo desesperado de um casal que tenta fugir e perde o filho no fogo. O homem resmunga para a mulher: “Larga o terço! Santo nenhum vai te ajudar! Isso aqui é o inferno! Satanás tomou conta do purgatório!” Novamente, para o cineasta, a fé não é solução, mas seu interesse na religiosidade popular segue representado na canção que encerra o filme.

Palmares

Composição: Sérgio Ricardo e José Carlos Capinan

E agora, meu camará?
Andar, andei,
Esperando achar
Eu não sou planta que se arranca
E que se põe em qualquer lugar
Depois que vim de Luanda
Andar, andei
Esperando achar
Onde estará Palmares?
Será que jamais
Encontro meu lugar?
Valei-me, meu pai,
Xangô,
Será que já chegou

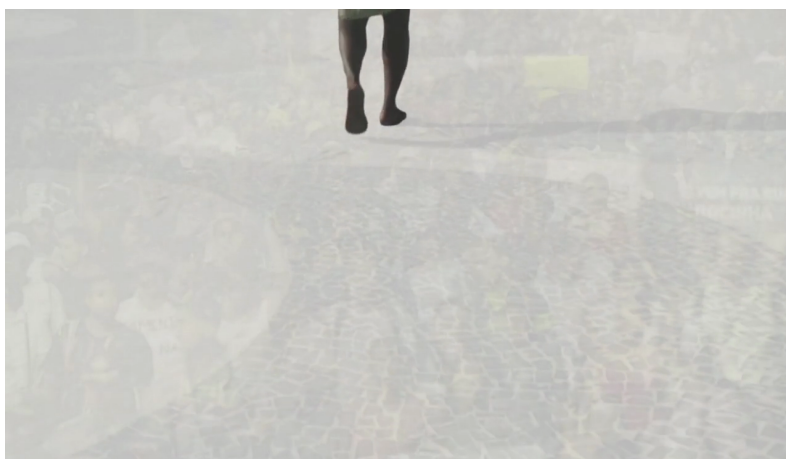
Oxalá?
Sendo de demanda
Descendo de ser
Com zanga
As asas

A mulher perambula com o jovem pela cidade, buscando abrigo para dormir na estátua de Carlos Drummond de Andrade no calçadão de Copacabana. Depois do sono, ela retoma a caminhada sem rumo, carregando seu dependente nas costas. O som e as imagens do mar se intercalam. O mar é indiferente, avança sem obstáculos.

Enquanto os dois se afastam, seguindo em frente sobre o calçadão, soa uma sirene de polícia - em alusão aos riscos iminentes que eles correm de ser presos, agredidos ou mortos - e sobrepõe-se a imagem de uma multidão presumidamente de moradores das favelas cariocas. Sérgio repete, em *off*: “Somos o quê, paisagem?”

Filme de denúncia, *Pé sem chão* tem uma carga de urgência na forma como grita as injustiças de que os personagens são vítimas. Tem um pouco de leveza do cotidiano nos primeiros minutos, mas logo segue para o drama do despejo, para o monólogo aborrecido, o choro, o andar sem rumo.

Ele existe, praticamente, para colocar o questionamento que a última fala deixa ecoando no espectador enquanto passam os créditos finais.



O povo e o calçadão sobrepostos.

CONCLUSÃO

Finalizadas as análises dos filmes, fica clara a firmeza temática e ideológica de Sérgio Ricardo. O artista nutre profunda admiração pelo que entende como povo e pelas culturas populares do país. Nesse sentido, sua obra é - como diz Glauber Rocha em citação neste trabalho, referindo-se a *Rio, 40 graus* - popular, mas não populista. Tanto é que a perspectiva de seus filmes com relação às populações marginalizadas nunca é animadora.

Mesmo celebrando seus ritmos e estilos de vida, os filmes sempre terminam com a vitória dos exploradores, ao passo que o povo ignorado e ignorante se mantém em seu lugar. As sementes de revolução que surgem ao longo das tramas jamais dão frutos, e, aliás, são mesmo coibidas totalmente. A única possível exceção é o fim da história de Pedro em *Esse mundo é meu*, que termina em aberto com ele iniciando uma revolta da qual não se sabe o resultado.

À parte esse princípio de motim, o povo está inerte. Infantilizado e débil, até com um certo grau de depreciação por parte do realizador. Também está em desvantagem, seja política, de organização ou de tecnologia. O apego à religiosidade aparece, quase sempre, como a explicação principal. Seja em umbanda, candomblé ou diversas formas de sincretismo religioso, orixás e santos não vão resolver os problemas do mundo. O artista dá o recado, inúmeras vezes: agarrar-se às superstições só vai atrasar a luta. É necessário perceber que a ajuda divina não vem e, portanto, o povo mesmo tem que ir brigar.

A luta de classes nunca é evocada diretamente, mas está no cerne de cada filme. Indícios não faltam nas obras de que ela vem de muito tempo e tende a se perpetuar pelos séculos à frente. Talvez a moral da história, ao contemplar esses filmes em conjunto, seja a seguinte: mesmo na certeza da derrota, o importante é continuar lutando.

Em sua vida, como em sua obra, foi isso o que ele fez. Se uniu às camadas excluídas da população, retratou sua exploração e tomou parte na causa com ações

práticas.

Entre aquelas pessoas que fizeram o cinema novo, ele talvez seja o que mais praticou o que pregavam. Sua obra transparece uma vontade de conhecer o povo para contribuir com ele.

É claro que, por diversos motivos, sua intenção explícita de comunicação com os “detentores” da cultura em quem se inspirava não foi bem-sucedida. Trata-se de mais um problema antigo com o qual os cineastas brasileiros sempre tiveram de lidar.

No entanto - ou até por isso mesmo -, as experiências de Sérgio Ricardo ainda têm muito a dizer a quem quer que se interesse por cinema no Brasil e no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. Mar morto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989.

AVENTURAS de Ripió Lacraia, As (Resumo). Disponível em: <<http://resumos.netsaber.com.br/resumo-1248/as-aventuras-de-ripio-lacraia>> Acesso em 10 de jun. 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em Tempo de Cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: Propostas Para Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBS, Sylvie. Cinema e Cordel - Jogo de Espelhos. Fortaleza/São Luís: Interarte/Lume Filmes, 2014.

LIVRO de poesia espera edição. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 de jun. 1999.

SÉRGIO Ricardo. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/sergio-ricardo/>>. Acesso em 01 de jun. 2017.

RICARDO, Sérgio. Os Dois Sérgio Ricardo. Filme Cultura 13-23. Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, 2010. 793 p. Edição fac-similar. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink.

RICARDO, Sérgio. Quem Quebrou Meu Violão. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RICARDO, Sérgio. Sérgio Ricardo e o cinema. Disponível em:<<http://www.sergioricardo.com/?area=texto&id=3>>. Acesso em 09 de mai. 2017

RICARDO, Sérgio. Um Sr. Talento chamado Sérgio Ricardo. Jornal do Commercio, Rio

de Janeiro, 6 de jun. 1992. Entrevista concedida a Anamaria Rossi.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos - O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAVARES, Bráulio. Arte e ciência da cantoria de viola - Volume 1 - Cantoria: regras e estilos. Recife: Bagaço, 2016.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

O Balão Vermelho. Direção: Albert Lamorisse. França, 1956. 32 min. color. son.

Barravento. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1961. DVD, 80 min. p&b. son.

Cinco Vezes Favela. Direção: Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges. Brasil, 1962. 91 min. p&b. son.

A Compadecida. Direção: George Jonas. Brasil, 1969. 90 min. color. son.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. DVD, 125 min. p&b. son.

Esse Mundo é Meu. Direção: Sérgio Ricardo. Brasil, 1964. DVD, 78 min. p&b. son.

Juliana do Amor Perdido. Direção: Sérgio Ricardo. Brasil, 1968. DVD, 107 min. color. son.

Menino da Calça Branca. Direção: Sérgio Ricardo. Brasil, 1961. DVD, 22 min. p&b. son.

A Noite do Espantalho. Direção: Sérgio Ricardo. Brasil, 1974. DVD, 91 min. color. son.

Pé Sem Chão. Direção: Sérgio Ricardo. Brasil, 2014. 13 min. color. son.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1954. 91 min. p&b. son.

DISCOGRAFIA CONSULTADA

CD RICARDO, Sérgio. Arrebentação. Discobertas, 2013

LP RICARDO, Sérgio. A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo. Odeon, 1960

LP RICARDO, Sérgio. Deus e o Diabo na Terra do Sol. Forma, 1964

LP RICARDO, Sérgio. Esse Mundo é Meu. Forma, 1964

CD RICARDO, Sérgio. Estória de João-Joana. Selo Rádio MEC, 2000

LP RICARDO, Sérgio, com participação de Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Ana Lúcia de Castro. A Noite do Espantalho. Continental, 1974

LP RICARDO, Sérgio. Nova história da música popular brasileira. Abril Cultural, 1979

LP RICARDO, Sérgio. Quando vem dia primeiro/Samba de enredo. Philips, 1966

LP RICARDO, Sérgio. Sérgio Ricardo. Continental, 1973

RÁDIO

CLAQUETE, Episódio 43. Apresentado por Denise Duarte. Brasília: Rádio Nacional FM, 19 de out. 2014. Duração de 55 minutos. Entrevista com Sérgio Ricardo.